

**Machismo se inscribe con M de mujer:**

**La parodia como gesto de autora en la obra de Fanny Buitrago**

**Machismo in female characters:**

**Parody as an author gesture in the work of Fanny Buitrago**

**Aleyda Gutiérrez Mavesoy\***

Universidad Central

**DOI:** <http://dx.doi.org/10.15648/cl.29.2019.7>

\*Posdoctoranda en Letras del programa de Lengua Española y Literaturas Española e Hispano-Americana de la Universidad de Sao Paulo (En curso). Doctora en Letras de la misma universidad (2014). Magister en Literatura Hispanoamericana (1998) del Instituto Caro y Cuervo. Profesora de la Universidad Central, en el Departamento de Creación Literaria.

*Correo electrónico:* aleydag34@yahoo.com.mx

*Recibido:* 3 de agosto de 2018\* *Aprobado:* 10 de octubre de 2018

**¿Cómo citar este artículo?**

Gutierrez Mavesoy, A. (enero-junio, 2019). Machismo se inscribe con M de mujer: La parodia como gesto de autora en la obra de Fanny Buitrago. *Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (29), PÁGINAS. Doi: <http://dx.doi.org/10.15648/cl.29.2019.7>

## **Resumen**

Estudiar a la escritora Fanny Buitrago desde una perspectiva feminista va más allá de indagar por su rol como mujer, implica analizar su presencia en las obras, esto es, considerar aspectos literarios y no sólo cuestiones de contenido. Para ello, se inicia con la revisión del concepto de autor. Posteriormente, se indaga por las formas literarias a las que recurre la autora para la estructuración de los relatos: el juego con los géneros atribuidos por tradición a las mujeres y su subversión paródica en la obra de esta autora. Finalmente, se realiza la comparación mediante el contraste entre las distintas construcciones del personaje femenino en sus textos. Todo ello con el fin de poder determinar las constantes en estos dos rasgos que permitan configurar un posible gesto de autora.

## **Palabras clave**

Gesto de autora, personaje femenino, parodia, formas literarias.

## **Abstract**

The study of Fanny Buitrago as a writer from a feminist perspective goes beyond inquiring about her role as a woman, it is important to analyze her presence in the works. The feminist perspective implies consider literary aspects and not just questions of content. To do this, the text begins with the revision of author concept. Subsequently, it is investigated the way of the forms are used to structure the stories on the woks, especially the game with the genres attributed by tradition to women and her parodic subversion in her works. Finally, the comparison is made by contrasting the different constructions of the female character in her works. All this in order to determine some constants that allow the configuration of a possible gesture of author.

## **Keywords**

Author's gesture, female character, parody, literary forms.

La obra de Fanny Buitrago es un ejemplo de disciplina y constancia en la dedicación a la escritura literaria. Prueba de ello son sus publicaciones: *El Hostigante verano de los dioses* (1963), *Las distancias doradas* (1964), *El hombre de paja* (1964), *Cola de zorro* (1970), *La otra gente* (1973), *Bahía sonora. Relatos de la isla* (1975), *Los pañamanes* (1979), *La casa del abuelo* (1979), *Los amores de Afrodita: cuatro cuentos y una novela breve* (1983), *La casa del arco iris* (1986), *La diestra y a la siniestra* (1987), *Cartas del palomar* (1988), *¡Líbranos de todo mal!* (1989), *La casa del verde doncel* (1990), *Al final del ave María* (1991), *Señora de la Miel* (1993), *Bello animal* (2002), *El día de la boda* (2005), *Historias de la Rosa Luna* (2008), *Canciones profanas* (2011), *Un genio en la pantalla* (2013). Fanny Buitrago es heredera de la rica historia de la novela del Caribe, pero su universo no se limita a él, consigue hacer el viaje doble del centro a la periferia y a la inversa en la configuración de sus universos narrativos. Más cercana a la línea de Álvaro Cepeda Samudio, Héctor Rojas Herazo, Alberto Sierra López y Roberto Burgos Cantor, en cuanto a la concepción del espacio como cronotopo del desencanto; en los textos de Fanny Buitrago el Caribe, la provincia, Bogotá son locus de la disolución, en ellos se produce y reproduce el estancamiento del ser en el que se invierten los sentidos de los espacios. El adentro es prisión: la casa cárcel de las mujeres; el afuera es opresivo, se le impone al hombre asumir el rol dominante, la calle constriñe; el patriarca es encadenado al despotismo de su rol, todos sufren el espacio que condena por orden ignominioso que no se cuestiona.

En ese marco, desde Francisca Josefa del Castillo en el siglo XVII, hasta Soledad Acosta de Samper en el siglo XIX, la literatura escrita por mujeres tiene en Colombia una larga tradición que bien ha sido descrita por estudiosas como María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Monserrat Ordoñez, entre otras. Recién hemos empezado a estudiar escritoras de finales del siglo XIX y principios del XX, poetas fundamentalmente: Isabel Bunch de Cortés, Agripina Samper de Ancízar, Waldina Dávila de Ponce de León y María Martínez de Nisser son algunos de los nombres que han surgido para una revisión de la historia de la literatura en Colombia. En el siglo XX ha sido más visible su presencia, escritoras como Meira del Mar, Dora Castellanos, Matilde Espinosa o Maruja Vieira así lo ratifican. De mediados de siglo en adelante son notables las experiencias de Helena Araújo, Elisa Mujica, Flor Romero, Albalucía Ángel, Marvel Moreno, Fanny Buitrago, Laura Restrepo, Piedad Bonnett o Yolanda Reyes. Sin embargo, las mujeres siguen siendo poco visibles en el campo literario.

Sean cuales fueren las razones, pienso que es posible hacer un estudio de las obras sin un filtro sexista, tanto desde la perspectiva masculina, como de la femenina. Las tradiciones del sistema patriarcal absorben por igual a hombres y mujeres: ambos se ven obligados a reaccionar frente a ellas. Es decir, la idea de que la postura del hombre debe ser "dominante" –aunque tiene sus adeptos en estos tiempos– ha sido más que debatida a partir de las nuevas masculinidades, por tanto, este arquetipo no tiene que ser necesariamente continuado. El descubrimiento por parte de la mujer de su condición de “dominada”, “subalterna”, “marginal” tampoco tiene que desembocar obligatoriamente en una posición subvertidora.

Por eso mismo, es importante reconocer que detrás del concepto de “androcentrismo” hay mucho más que una idea de discriminación, se impone una cuestión de poder en la que se privilegia un punto de vista y, por ende, un discurso totalizador que relega a la marginalidad a los otros sexos, clases, religiones, culturas, etc. Asumir esta mirada del androcentrismo permite ampliar la valoración de las obras escritas por mujeres, en la medida en que podemos considerar los planteamientos que las mujeres hacen sobre su condición, pero también de la sociedad, la historia, la memoria, la cultura o cualquiera de los aspectos que abarca el mundo social. Es importante alcanzar una propuesta feminista que piense en la investigación como una labor en los términos que propone Beatriz González Stephan para la “crítica no-androcéntrica”: “Preguntarnos sobre las relaciones que median entre el saber y el poder nos ayuda a visualizar que todo discurso incluye, ordena y afirma una serie de elementos a base de excluir, y así, negar otros” (1991).

A manera de ejemplo, me gustaría detenerme en un momento de la novela colombiana en el que la proliferación de obras experimentales empezó a trazar un camino interesante de conexión entre los escritores jóvenes y no tan jóvenes. Para la década del sesenta hay una exploración en la narrativa colombiana que busca superar el predominio de la Novela de la violencia<sup>1</sup> en el panorama nacional. *Respirando el verano* (Bogotá, Ediciones Tercer Mundo, 1962) de Héctor Rojas Herazo, *La casa Grande* (Bogotá, Ediciones Mito, 1962) de Álvaro Cepeda Samudio, *La mala hora* (Madrid, Talleres de Gráficas Luis Pérez, 1962) de Gabriel

---

<sup>1</sup> En Colombia, se denomina Novela de la Violencia, a la narrativa producida entre 1948 y 1959 cuyo común denominador es el periodo de guerra bipartidista (liberales y conservadores enfrentados por el poder, después del asesinato del líder liberal Jorge Eliecer Gaitán).

García Márquez, *El hostigante verano de los dioses* (Bogotá, Ediciones Tercer Mundo, 1963) de Fanny Buitrago, *En Chimá nace un santo* (Barcelona, Seix Barral, 1963) de Manuel Zapata Olivella y *El día señalado* (Barcelona, Ediciones Destino, 1964) de Manuel Mejía Vallejo son algunas de las novelas que señalan ese giro de la narrativa colombiana hacia exploraciones distintas desde y más allá de la violencia, tanto en la forma como en el contenido. Este movimiento se vio opacado pocos años después por el éxito sin precedentes de la novela de Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* (Buenos Aires, Editorial Suramericana, 1967).

Después del Premio Nobel de Literatura en 1982, la crítica volcó su mirada a los escritores colombianos contemporáneos de una manera caótica en busca de lo novedoso, de los sucesores o los renovadores, sin comprender las leyes inmanentes al campo de la novela e ignorando completamente lo sucedido anteriormente, salvo el episodio del mito que comenzó Jacques Gilard en su texto “El grupo de Barranquilla y la renovación del cuento colombiano” (1983) y continuaron los críticos sin mucho esfuerzo, hasta que muchos años después Jorge García Usta en *Cómo aprendió a escribir García Márquez* (1995) logra señalar el camino de este autor en el Caribe, después de regresar (1948) de Bogotá a Cartagena y trabajar en el periódico *El Universal* con Clemente Manuel Zabala, el poeta Gustavo Ibarra Merlano y Héctor Rojas Herazo como compañeros y maestros en el periódico. Esta precisión no se conoce tal vez por la poca difusión nacional de la investigación de García Usta. Años más tarde, Dasso Saldívar en *García Márquez, Viaje a la semilla* (2006), haría un recuento similar para dejar al descubierto que, si bien en La cueva se encontraron una serie de artistas que habría de señalar el campo artístico colombiano, cada uno de ellos venía ya con una convicción y una mirada de su propio arte delimitado y maduro.

Tal vez el desconocimiento de esta otra línea obedezca a diferentes factores, como el hecho de que las editoriales que publicaron buena parte de estas obras eran de carácter local y por tanto con poca capacidad de difusión, no sólo a nivel internacional, sino también nacional, como lo señala Jonathan Tittler en *Violencia y literatura en Colombia* (1989), y como puede verse en las editoriales que publicaron las obras (Ediciones Destino o Ediciones Mito a nivel nacional, Talleres de Gráficas Luis Pérez de España a nivel internacional). También debe tenerse en cuenta el hecho de que la crítica literaria era un campo apenas naciente que hasta

el momento se centrada fundamentalmente en las revistas literarias, poco conectadas con el mundo académico universitario. Ligado a esto está el aislamiento de los movimientos y su retraimiento en focos distintos de las principales ciudades de Colombia: Cartagena, Barranquilla, Medellín y Cali, frente al predominio de Bogotá por la concentración de los medios de divulgación. En este desconocimiento del centro a la periferia estuvieron incluidas las escritoras del periodo. Así, por ejemplo, aunque la obra *El hostigante verano de los dioses* de Fanny Buitrago fue recibida como revelación de un joven talento, también hubo una fuerte tensión alrededor de ella y luego fue relegada hasta el punto de que sólo recientemente se hizo una reedición de la misma, en el año 2017.

Lo que sucede con la línea de experimentación y de ruptura de la forma tradicional del relato en el campo de la novela en Colombia en la década del sesenta e inmediatamente después en la del setenta y ochenta es un claro ejemplo de que intentar lograr una crítica no-androcéntrica implica, sobre todo, preguntarnos por la manera como se establecen las relaciones entre el campo literario y el campo de la cultura. El concepto de gesto de autor propuesto por Giorgio Agamben (2005) puede ser visto como una perspectiva de análisis. En los estudios de narrativa hacemos diferencia entre autor, autor implícito, narrador, narratario y personaje. Aunque, hoy en día, la autoficción y el relato autobiográfico ponen en jaque esta distinción, sigue siendo útil para estudiar las formas del sujeto en la narración. Por lo general, el autor queda fuera del universo del relato y el autor implícito, el narrador, el narratario y el personaje en su interior. Se analiza al autor implícito en la sincronía del momento de escritura, por ejemplo ¿quién es Fanny Buitrago en el momento de escribir *El hostigante verano de los dioses*? Y se trata de dar cuenta de ese momento de creación en el análisis de la obra. Pienso que el gesto de autor va más allá y trata de dar cuenta de la presencia de la figura de autor en la narrativa, es decir su enfoque es diacrónico.

Considero lo anterior porque, al retomar el concepto de función autor de Foucault, Agamben analiza la forma en que éste llega al concepto desde el estudio de una serie de archivos de los espacios en donde los indeseables son confinados, fichas que contienen la información básica sobre ellos. Se pregunta Agamben –con Foucault–, cómo puede determinarse quién es el individuo a partir de una ficha, cómo es posible reconstruir a la persona desde esos datos básicos y considera que justamente así funciona la figura de autor, como un gesto que queda

en el registro de la obra. Sin embargo, tampoco se trata de una poética, aunque ésta sea incluida en el concepto. Es, más bien, la presencia del autor: la configuración de una estética ligada a una ética del mundo que imprime un sello propio a la escritura. Explica Foucault, “El nombre de un autor no se sitúa en el estado civil de los hombres, tampoco está situado en la ficción de la obra, está ubicado en la ruptura que instauro un determinado grupo de discursos y su modo singular” (Foucault, 2010, p.21).

El autor no está en la biografía personal, pero tampoco está en la obra, sino en el gesto que hay detrás de su apuesta ético-estética dentro del campo literario, en ese “determinado grupo de discursos”. Sigamos con el ejemplo de *El Hostigante verano de los dioses*, de Fanny Buitrago. Frente a los diferentes discursos que la Novela de la Violencia impone en Colombia, la autora propone una novela experimental, en la que las voces y las formas se multiplican para construir un mundo en el que los jóvenes patricios de un pueblo pequeño del Caribe colombiano se asfixian de tedio, un mundo en el que la única salida es la continuidad del orden patricio: la vida como destino es el verano hostigante. Las voces se multiplican en cartas, monólogos interiores, seguimiento periodístico, narración y cada una de ellas construye una mirada de los jóvenes dioses patricios. *El Hostigante verano de los dioses* instauro una ruptura con los discursos sobre la Violencia y de un modo singular elabora una crítica al orden social tradicional terrateniente. Al mismo tiempo, esta novela traza los rasgos de una narrativa que configura un nombre de autor. Agamben propone:

Como el mimo en su mutismo, como el Arlequín en su burla, el autor vuelve incansablemente a cerrarse en lo abierto que él mismo ha creado. Como en ciertos libros antiguos, en que se reproducía, junto al frontispicio, el retrato o la fotografía del autor, y en la que buscábamos en vano descifrar, en sus enigmáticos rasgos, las razones y el sentido de la obra, así el gesto del autor vacila en el umbral de la obra como exergo intratable, que intenta retener en él su secreto inconfesable. (2005, p. 90).

De este modo, la producción artística de las escritoras colombianas, como en el caso de Fanny Buitrago, puede ser estudiada como gesto de autor que responde a un estado de las relaciones objetivas en un momento determinado o circunstancias –internas y externas– particulares del campo de la novela, tanto como sujeto social –mujer–, como sujeto creador dentro del campo –escritora–. Lo que conduce a que el estudio sobre las escritoras colombianas no se reduzca a las posiciones de la mujer como sujeto social, sino que se considere su papel como agente

productor dentro de un campo. Retomando el planteamiento de Agamben: “Una subjetividad se produce donde lo viviente, encontrándose con el lenguaje y poniéndose en juego en él sin reservas, exhibe en un gesto su propio carácter irreducible a él. Todo el resto es psicología y por ninguna parte encontramos, en la psicología, algo como un sujeto ético, una forma de vida” (2005, p.93).

Es de este modo que me interesa, desde una perspectiva feminista, hacer un estudio de la obra de Fanny Buitrago: a partir del concepto de gesto de autor como eje de análisis de la figura de autora en sus obras. Para llevar a cabo esta propuesta es importante aclarar que me aparto de la mirada que, desde la crítica feminista, se hace de la posición asumida por las escritoras frente a sus obras y frente al mundo. Dicha mirada suele ajustarse sólo a su toma de posición como mujeres. Sin embargo, Ciplijauskaité (1988) muestra que es posible encontrar tres posturas en el proceso de consolidación de una visión de sí mismas como escritoras. La primera es una posición “femenina”, en la que la escritura se adapta al canon tradicional y admite el papel que se asigna a la mujer en la sociedad en la que se mueve; suele atribuirse a escritoras del siglo XIX, como es el caso de Soledad Acosta de Samper, aunque Monserrat Ordoñez (1988) ha desvirtuado esta mirada con un profundo estudio de su obra. La segunda postura es la “Feminista”, según la cual se orienta a una escritura abiertamente en rebeldía con los patrones impuestos por la sociedad tradicional y a través de ella confronta el rol que se impone e imponen a la mujer; un ejemplo de ello podría verse en *Misia señora* (1982) de Albalucía Ángel. La última es la postura “de mujer”, una escritura que busca en el lenguaje el auto-descubrimiento, es decir, una escritura que tiende a la exploración de formas de expresión que sintetizan su percepción de mundo y su conciencia de sí; el caso de *En diciembre llegaban las brisas* (1987) de Marvel Moreno sería el ejemplo por antonomasia de esta visión de la escritura.

Si quisiéramos hacer clasificaciones, esta manera de pensar la literatura escrita por mujeres podría ser de utilidad en el momento de establecer variables de análisis, en la medida en que permite considerar las posiciones que cada novelista colombiana ocupa y la manera como lo asume en su producción artística. Sin embargo, toda clasificación reduce las particularidades en virtud de las generalidades. Obvio, en aras de mantener una perspectiva teórica femenina se privilegia el estudio de la manera como se asume el rol de mujer en este tipo de literatura.



## La parodia como gesto de autora

Quisiera detenerme un poco en la consideración de mi posición como estudiosa de la obra de Fanny Buitrago. A veces, es posible equiparar el trabajo de la crítica feminista a esta clasificación que hace Ciplujauskaité de la literatura escrita por mujer. En un primer momento de la génesis de mi mirada, consideraba que a las escritoras había que estudiarlas como agentes del campo literario, independientemente de su condición de género, la obra en sí misma, en tanto que obra no se sostiene sobre el andamiaje de la figura “hombre” o “mujer”. Sin embargo, se hace evidente que esto es cierto en un mundo ideal; dentro de las leyes y relaciones de poder-saber que impone el campo de la cultura al campo literario, no hay manera de escapar del género como categoría útil para el análisis literario<sup>2</sup>.

De ahí que, en un segundo momento, me interesé por las posturas feministas en las que se hacía explícita la confrontación con el modelo patriarcal del orden del mundo, las contestarias del poder, parafraseando a Rama (1982). Concentré mi mirada en el estudio de la obra de Albalucía Ángel y Fanny Buitrago, con la convicción de que en ellas encontraba un enfrentamiento abierto al rol tradicional de la literatura escrita por mujeres. Sin duda así es, pero las categorías se diluyen al enfrentarse a las obras. En *Estaba la pájara pinta en el verde limón* (1975) es posible ver una búsqueda personal en el lenguaje para configurar una percepción del mundo y la conciencia de sí del personaje principal, Ana; luego, ésta es una novela de formación en que la historia y la experimentación con el lenguaje juegan un papel central, de ahí que, debería ubicarla en la posición de la “escritura de mujer”.

El caso de Fanny Buitrago no es menos complicado. Pues, ella, en su propuesta estética asume las formas literarias tradicionalmente atribuidas a las mujeres como el género epistolar, la novela rosa, el melodrama, el diario o el monólogo interior, para subvertirlas y desde ahí mismo, poner en evidencia la relación entre dichas formas y la construcción del

---

<sup>2</sup> Nattie Golubov en su estudio sobre crítica literaria feminista afirma que: “el resultado de la teorización del género es la propuesta de que los signos ‘hombres’, ‘mujeres’ no circulan ni significan en el vacío. El vínculo entre significado y signifiante y signos y conceptos no es causal –ni casual–, así que deben interpretarse como parte de un sistema de convenciones sociales para comprender el mecanismo de su significación, que no es otra cosa que el efecto de la relación entre significantes que, en cuanto tales, no significan. de esta manera se pueden estudiar tanto los signos convencionales basados en códigos explícitos como las prácticas sociales que no son primordialmente actos comunicativos, pero que desencadenan distinciones que tienen significado para los miembros de una cultura” (2012, p.60).

mundo patriarcal. Al principio, lo entendía como un gesto a medio camino de la segunda y tercera posición, la de mujer, por ejemplo:

En *Cola de zorro* se hacen manifiestas las extensas exploraciones lingüísticas propuestas por las experiencias más vanguardistas de la novela moderna. La concepción del manejo del lenguaje, en la literatura como juego, experimentación constante con la forma, trae consigo la intensificación de la estructura como andamiaje de la conciencia. Tal vez es esta misma estructura compleja de la novela la que lleva a que el lector se sienta perdido en un universo narrativo que le exige el seguimiento atento de unos hilos narrativos que se tejen aparentemente sin puntos de conexión. (Gutiérrez, 2005, pp.73-74).

Sin embargo, esta visión de la escritura de Fanny Buitrago deja de lado el hecho de que su obra necesariamente tendría que abrir camino a una cuarta posición: la escritura del palimpsesto. Gerard Genette (1989) acuña este término para referirse a los juegos de intertextualidades que las obras proponen<sup>3</sup> y que equipara a lo que la literariedad sería para la literatura: la manera como el texto se inscribe en la historia de las formas, los discursos, los modos de enunciación o los géneros. Los textos de Fanny Buitrago no sólo se inscriben en la génesis de una poética de la autora, sino también como palimpsesto: una suerte de escritura paródica sobre otras escrituras convencionalmente atribuidas a la sensibilidad femenina. En sus textos se proponen distintos niveles de transtextualidad, en los que se despliega el humor irónico muy cercano a la imitación burlesca. Por ejemplo, en *Los amores de Afrodita* (1983), podemos encontrarnos con títulos de cuentos como: “¡Anhelante, oh anhelante!”, “Rosas de Saron”, “Corazón expósito”, “La carne es dulce”, “Legado de Corín Tellado” en los que la educación sentimental no conduce a la modificación del carácter o la conciencia de la protagonista, sino a la afirmación en el estado inicial, como una especie de antirelato de formación.

Considero que este debe ser el punto de partida a la hora de analizar el gesto de autora en la obra de Fanny Buitrago. Cuenta el mito alrededor de ella que después de que su novela *Cola*

---

<sup>3</sup> En realidad, Genette habla de transtextualidad y la concibe como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta con otros textos” (1989, p.7) y que alude a las formas, los tipos de discurso, modos de enunciación, además de los géneros literarios. Este diálogo del texto con otros textos tiene para él, cinco formas: intertexto, paratexto, metatexto, architexto y el hipertexto. Si bien explica cada uno de ellos, se detienen en el hipertexto como la forma de relación más frecuente entre los textos y, también, concibe algunos modos de ser del hipertexto a las que denomina “prácticas hipertextuales”: la parodia, travestimiento burlesco, imitación y pastiche.

*de Zorro* fuera finalista del Premio Seix Barral en 1970 y al encontrarse en Alemania con Juan Rulfo en el Festival Horizontes 82, éste habría afirmado que Fanny Buitrago era la mejor escritora latinoamericana porque escribía como un hombre. Cierta o no esta anécdota, el hecho es que viene siendo reveladora de la percepción que de su obra hemos tenido. La crítica se va a los extremos, o se le considera como feminista en el develamiento de la alienación de la mujer en la sociedad (Montes-Garces, 1993):

En las novelas de Fanny Buitrago, y especialmente, *Los amores de Afrodita*, la escritora logra exponer no sólo las representaciones de las conductas femeninas y masculinas que las novelas rosa suprimen y refuerzan sino también la importancia de mitos como el de Afrodita que han incidido decisivamente en la construcción de tales representaciones (p. 25).

O se le arroga una intención estética posmoderna en la revisión de la historia como fragmento (Orozco, 2003):

Esta visión, implícita en la forma circular y sin escape de *¡Libranos de todo mal!*, niega espacio a la utopía y a la posibilidad de replantearse el rumbo de la historia en términos más solidarios de un discurso colectivo, porque no existe un afuera de la propuesta individualista del neoliberalismo. (p.34)

O, como se le atribuye la frase a Rulfo, escribe como hombre. ¿Qué significaría escribir como hombre? Tan difícil de estipular como la idea de escribir como mujer. Es posible que muchos hayamos interpretado el hecho de que su crítica deroga tanto la imagen femenina como la masculina a una forma de escritura más allá del mote feminista, a la idea de escribir y ese acto como una forma de inscribirse dentro del campo literario como escritora:

Fanny Buitrago juega con las formas literarias menores –como el folletín, la novela rosa–, lo introduce dentro de un formato literario mayor –o al menos de reconocimiento dentro de la literatura consagrada– el realismo mágico, pero desde la perspectiva rabelasiana del carnaval. Es a partir de este descubrimiento que cobra sentido todo este análisis. Dice Bajtín que el carnaval es la segunda vida del pueblo, basada en la risa y eso es lo que propone Fanny Buitrago en *Señora de la miel*. A través de la parodia de géneros, formas discursivas y culturales, Fanny Buitrago en *Señora de la miel* despliega los imaginarios culturales populares en torno a la imagen de la mujer, el amor y el erotismo para replegarlo al final en la configuración de una alternativa singular a la dicotomía cuerpo-alma: una suerte de amor-erotismo basado en la sensualidad y no en el sentimiento amoroso. (Gutiérrez, 2010, p.187)

Pienso que, en el plano del contenido, en la configuración de los mundos en los textos, nos guiamos por el imaginario de “escribe como hombre”, al creer que su narrativa es fiel a la forma decimonónica, es decir, realista, o que en la configuración de la suerte de sus personajes predomina el rasgo de la impiedad o en la descripción descarnada de las formas de relación basadas en el poder. En su obra exhibe los roles institucionalizados para los sexos: la mujer más relacionada con el mundo interior y el hombre con el mundo exterior; ella como cuna de las emociones y los sentimientos; el hombre, de la razón y la inteligencia. Los desnuda en su simplismo maniqueo para desentrañarlo y hacer evidente que lo masculino o lo femenino es más una imposición de la tradición patriarcal que una realidad de los individuos. En la visión colectiva de los personajes predomina la naturalización, mantenimiento, de la desigualdad –de sexo, de raza, de clase–, ¿puede pensarse esto como un rasgo de escritura masculina?

Estimo que esta constante de sus obras, la crítica sardónica a la reificación del sujeto en las sociedades modernas, corresponde a una posición crítica frente al campo de la cultura que en el campo literario puede ser vista como gesto de autora: narrar el presente desde la exposición sardónica de los fetiches culturales de las sociedades. Ahora bien, en este gesto puede encontrarse también una posible explicación a la renuencia con la que ha sido leída su obra. Héctor Rojas Herazo (1976), en relación con la obra de Luis Carlos López, afirmaba que tal vez no alcanzó a ser el gran poeta de principio de siglo XX porque en su obra no es posible descubrir la redención del ser humano, su señalamiento de la condición humana no da cabida a la modificación del ser, por tanto, no se produce catarsis alguna para el lector. Quizás es bien aristotélica la mirada, pero es probable que, desde el punto de vista del lector, enfrentarse a la obra de Fanny Buitrago sea también habitar un mundo en el que no hay transformación del ser, en el que la salida de los héroes es la vuelta a la tradición o la disolución en la anomia. Nada edificante. Este desencanto se matiza y encuentro su solaz en la construcción formal de los relatos. La forma que predomina en su narrativa es la parodia. Genette nos ha dicho que es una actitud, diálogo, del texto con otros textos, tanto en el mundo ideológico como estético de obras anteriores (hipotextos) y que al relacionarse revelan el envés de los mismos, o un nuevo enfoque de sus temas, o una subversión de los modos o una imitación burlesca de las convenciones del género o de los tópicos.

Entonces, para ir cerrando esta cuestión, la parodia como forma en la obra de Fanny Buitrago no sólo propone la fusión de los modos, sino su yuxtaposición y con ello hace aún más evidente la forma. Tomemos como ejemplo, sólo algunos casos. En *El Hostigante verano de los dioses* predomina el diálogo de voces y el género epistolar; en *Cola de zorro* vuelven las cartas, pero mezcladas con narración y noticias sobre Guadalupe Salcedo; en *Los amores de Afrodita: cuatro cuentos y una novela breve* las formas de la novela rosa, el diálogo de voces y el monólogo interior; en *Señora de la Miel* la novela romántica de folletín y el realismo mágico; en *Bello animal* (2002) se repite la forma del melodrama y la narración omnisciente de la novela decimonónica. En todas ellas el común denominador es la organización de la trama a partir de la parodia de la estructura de la novela rosa.

La novela rosa surgió de la novela de folletín, un género que se hizo popular en el siglo XIX como estrategia de venta de los periódicos, y que popularizó la novela por entregas. De esta estrategia se valen las revistas para mujeres y “por entregas” introduce relatos románticos que poco a poco adquieren la denominación “rosa” por su carácter fundamentalmente melodramático. Lo curioso es que la estructura de este tipo de relatos es el de cuento de hadas, un estado inicial de la heroína, una princesa que debe atravesar una serie de vicisitudes antes de poder alcanzar el final feliz con su príncipe azul. Sabemos que el cuento de hadas es el resultado de la fusión de los relatos tradicionales, la leyenda y la literatura fantástica, con el fin de educar a las mujeres bajo el patrón del comportamiento social que deberían tener “las princesas”. La novela rosa es la versión moderna del cuento de hadas, pero llevado al extremo del melodrama. Fanny Buitrago se vale de la parodia para entrecruzar los imaginarios románticos, la historia de Colombia –con constantes alusiones a la situación política y social del país– y los estereotipos femeninos. Esta visión de mundo encuentra su forma en la parodia de los géneros populares atribuidos a la mujer: la novela rosa, el melodrama, el folletín, el género epistolar, la introspección intimista o el monólogo interior. Tal vez por ello mismo, la escritura de Fanny Buitrago no está centrada en el cuestionamiento de las relaciones de poder entre hombres y mujeres sino en el revelamiento de las prácticas sociales que mantienen el orden patriarcal sobre la base del machismo y que no están detentadas exclusivamente por los hombres.

## **Machismo se escribe con M de mujer**

El uso de la estructura del melodrama le permite a Fanny Buitrago construir los personajes femeninos y el andamiaje de los textos sobre la base del estereotipo: del amor, de la mujer, del hombre, de la clase social, de la felicidad, del éxito o del progreso. Los modos de percibir el mundo están mediados por los imaginarios sociales, que no sólo determinan el sentido común, sino las prácticas sociales. Si el imaginario se instauro como sistema de percepción que determina las disposiciones individuales para actuar en determinadas condiciones sociales, el estereotipo se configura como su extremo radical en forma de prejuicio. En la narrativa de Fanny Buitrago, el estereotipo femenino se utiliza para revelar la manera como el machismo que detenta el patriarcado es sostenido también por las mujeres:

Y me veo a mí mismo en la juventud de este muchacho. Me presiento en la obstinación que sus deseos cobijan. Me encuentro en la pujanza de su raza naciente. Yo y él. Detesto y apruebo la testarudez de sus promesas. Maravilla. Audacia y templanza le concedo. Yo y él. Juzgados por esa vieja mujer que sólo me ha dado hijas, reflejo de la otra que abandoné antes que me devorara. Manejados por esos embriones de hembras que no temen por la seguridad de sus machos sino por los sexos de sus machos, reflejos de aquellas que desangraron a sus maridos de generación en generación. (Buitrago, 1970, p.136)

En *El Hostigante verano de los dioses* las mujeres son agentes pasivos de los hombres, buscan erguirse como objeto de deseo, no sujetos de deseo, si acaso sujetos deseantes que no alcanzan su objeto de deseo, pero no hacen nada para cambiarlo, es más, sustentan ese orden. Isabel, Inari, Hade y Marina están enamoradas de los hombres que no las aman, anhelan sin conseguir el amor de Ives, Fernando, Esteban o Arnabiel. “Forasteras” en el mundo de los dioses asisten al tedio que genera en ellos saber que al hacerse adultos asumirán el rol de los padres en el pueblo. Todos bajo la sombra de la gran matriarca, que parece eterna. El hastío de los jóvenes se define en el enfrentamiento entre ellos, las mujeres a su alrededor sucumben a su embrujo y terminan solas, abandonadas o frustradas sombras de los dioses.

En *Cola de zorro* los clanes familiares son desplegados para señalar cómo la repetición de las historias familiares es la causa más profunda del orden patriarcal en donde el reinado de la matriarca es una máscara del sostenimiento del orden patriarcal. En oposición a *La Hojarasca* de Gabriel García Márquez, asistimos a la configuración de un mundo en el que no son los advenedizos –hojarasca– los que reproducen y banalizan el sistema patricio, sino

el intento de mantener dicho orden por encima de la libertad y felicidad de los individuos, sujetar a sus miembros al clan, produce la constante repetición de la historia familiar, con el agravante de que generación tras generación edifican su decadencia. Puede interpretarse eso comenzando por el título, “cola de zorro”: una hierba mala, un tipo de invasor de los cultivos, que se alimenta de ellos y termina multiplicándose más que las plantas cultivadas. En la novela se entrecruza la historia de tres familias: Reyes, Viana, Centeno. En su génesis, Ana, Benito, Evelyn, Giovel, Enmanuel y Malinda Cabo intentan vivir sus propios modelos de vida, pero sucumben al orden mayor impuesto por las matronas; a la inversa, sostener el estatus quo no los hace más felices, como en el caso de Rosamunda, Tamar y Lisa.

*Los amores de Afrodita* es un libro compuesto por cuatro cuentos y una novela breve. En el primero “¡Anhelante, oh anhelante!”, una madre, Elinor, en un largo monólogo interior interpela a su hijo, Ricardo, por su amor hacia Maclovia Aranda para señalarle lo que ella “siempre supo”: que era una trepadora y para reiterar su “te lo dije”. El cuento “Rosas de Saron” es uno de los más difíciles de asimilar por su contenido: Lisbeth escucha a Mónica Salazar, una mujer de clase media con aspiraciones de alta, narrar la historia de infidelidad de su marido, mientras en su mente, Lisbeth se regocija de la felicidad que vive en su hogar. Cuando descubre que nada de eso es cierto, en lugar de cambiar o rechazar el oprobio, lo asume de manera aún más sumisa.

En “Corazón expósito” Mariano Santacolama y Basilio Poveda representan dos órdenes en tensión: el aristocrático de las familias tradicionales en el caso de primero, el emergente, enriquecido a través de negocios ilegales, en el segundo. La historia de amor entre Astrid Poveda (hija de Basilio) y Juan José Santacoloma (hermano de Mariano) termina cuando Mariano descubre los orígenes de Astrid. El desarrollo del cuento es la venganza de Basilio. En este relato, la historia del país atraviesa la individual para recalcar el eterno retorno de los odios y la muerte. Astrid es excesivamente melodramática en sus cartas y Juan José práctico en sus reflexiones. De nuevo, el estereotipo de la distinción de clase que hace imposible el encuentro entre mundos, al mismo tiempo, pone en evidencia la manera como la mafia del narcotráfico entró a la sociedad colombiana.

“La carne es dulce” es la historia de Sándalo y Diego Canales, a quien ella ha abandonado por arribismo. Al final, y luego de ser burlada por Octavio Kantor, vuelve con Diego, su “verdadero amor”. Este es un extraño relato de formación en el que la heroína vuelve al estado inicial, avanza hacia atrás, dejando la sensación al lector de un cierto determinismo social como visión de mundo. Por último, la novela corta “Legado de Corín Tellado” es la historia actualizada de la cenicienta. María Teresa es la narradora cenicienta, con dos hermanastros Cristhian y Anabel, una madrastra desalmada, Natalia, un padre irresponsable, Max, y un príncipe enamorado, Camilo. El final trágico de este último lleva a la destrucción de todos ellos.

Puede concluirse que *En Los amores de Afrodita* el amor es una condena en donde todos padecen y nadie alcanza la realización. En este libro se rompe con el imaginario femenino: dulce, sensible, bondadosa para dar paso a una serie de personajes femeninos que engañan, mienten, manipulan sin miramiento para conseguir lo que quieren. Mujeres como Maclovía, Saskia, Anabel son versiones de la *femme fatale*, manipulan, engañan y usurpan el poder ajeno en provecho personal y destruyen a los hombres a su paso.

En todos los relatos, las historias chocan la sensibilidad del lector, incomoda la construcción maniquea del mundo hasta el punto de que resulta difícil identificarse con alguno de los personajes. Por ejemplo, María Teresa es la narradora de “Legado de Corín Tellado”, por tanto, es su visión la que nos queda de la historia, pero, a través de los diálogos vamos descubriendo otros datos que permiten poner en relativo sus afirmaciones y ver que no es tan “lúcida”, “neutra” y “consciente” de las cosas que suceden alrededor suyo: “—¡Silencio, pasmarota...! Lo único que tienes es una cara bonita y nada en el cerebro... ¡Por tu bien, no te metas!” (Buitrago, 1983, p.250). María Teresa se deja manipular por todos, cae en las trampas de todos y al final paga por las culpas de todos. ¿Por qué?, creo que esa es la pregunta y el fastidio que queda al final de los relatos en el lector: ¿por qué construir personajes femeninos tan abyectos?, aunque los masculinos tampoco salen bien librados en su universo narrativo, pareciera que, en el imaginario personal, suele ser la costumbre este tipo de personaje masculino, pero, perturba que los femeninos también lo sean.

Ahora bien, en *Señora de la miel*, la cosa cambia un poco, parece que sí hay un aprendizaje del personaje femenino, Teodora Vencejos, pero dicho aprendizaje es sensorial no racional,



modifica su ser producto de los encuentros sexuales, así de simple. Porque mientras fue virgen estuvo pegada a la idea romántica rosa del amor de pareja, del amor eterno, de la fidelidad a prueba de agravios, “tonta como ella sola” (Buitrago, 1993, p.12) diría el doctor Amiel. En *Señora de la Miel* irrumpe su narrativa como la parodia al extremo del cuento de hadas en donde se mezclan la cenicienta y la bella durmiente en la figura de este personaje. Veamos primero a la cenicienta:

Don Martiniano Vencejos, al presentir su muerte, ordenó minuciosamente sus asuntos. Y encomendó a Doña Ramona Ucrós (nacida De Céspedes), amiga íntima de su finada esposa, la tutoría de su única hija, Teodora. El usufructo de los bienes heredados por la niña permitiría brindarle una excelente educación. Debía asistir al mejor colegio del país, aprender inglés, francés, música y natación. Al culminar estudios secundarios se le enviaría a estudiar a Francia, Bruselas o Estados Unidos, según la carrera universitaria elegida. Además, había suficiente dinero para que doña Ramonita y su hijo Galaor vivieran holgadamente sin lesionar los intereses de Teodora. (Buitrago, 1993, pp.85-86)

En cuanto a la bella durmiente, en la parodia se juega también con el realismo mágico para subvertir la idea del amor romántico por el erotismo puro, desligado del sentimiento:

Durante su prolongado sueño, los cabellos de Teodora crecían suntuosamente noche tras noche y era necesario cortar un palmo semanal para que no se enredase en ellos cuando abandonaba la cama. Además de lavarlos y cepillarlos, Zulema Sufyan que también le limaba las uñas, reunía manojos rizados que Luminosa palomino obsequiaba a maridos impotentes y amantes agobiados por los celos, la desesperanza y el ansia posesiva. Rizos guardados en diminutas escarcelas de cuero o terciopelo para llevarlos adheridos a la piel... ¡con efectos maravillosos! La misma Zulema había concebido gemelos después de tejer para Alí una sortija con algunos del pubis y cuando ya desesperaba por un hijo (Buitrago, 1993, p.163).

Otra historia de aprendizaje que devuelve al comienzo se encuentra en *Bello animal* (2002). En esta novela se reelabora la historia de “La carne es dulce” a partir de la figura de Gema Brunés, una joven de barrio popular que logra emerger gracias al modelaje y abandona a su novio del barrio, Helios Cuevas, para ascender en el mundo social, siguiendo el consejo de su jefe, Marlene Tello, una oportunista empresaria de la moda que la usa como objeto comercial. Luego de salvar múltiples obstáculos, al final se reencuentran los enamorados y Gema vuelve al feliz del anonimato, se acomoda de nuevo a su vida popular y encuentra la felicidad. La burla del arribismo social, la manipulación de los medios y los estereotipos de

belleza se hace a través del mundo de la moda y la farándula. En este texto el abuso del melodrama es la excusa para ensanchar al personaje en el estereotipo.

Este recorrido por algunas de las obras de Fanny Buitrago me ha permitido discutir la manera en que configura los personajes femeninos desde el estereotipo del amor y la relación de la mujer con el mundo desde el amor. Encuentro en ello un gesto de autor que extrema la parodia sobre la base de los lugares comunes que envuelven al estereotipo de la mujer y que mantienen el orden patriarcal: no son simplemente relaciones de poder entre lo masculino y lo femenino; es la concepción de amor que gobierna las acciones de unos y otros, el imaginario de amor cortés hecho melodrama: por amor la mujer debe abandonar todo y rendirse a su amado, ser objeto de su hombre porque en retribución él hará todo para hacerle feliz y en ello encontrarán ambos la plenitud. Esa es la visión colectiva que le imprime a personajes como Lisbeth, Astrid, Sándalo, Teodora, Gema y al lector sólo le queda estar de acuerdo con el doctor Amiel “tonta como ella sola”, porque todos a su alrededor abusan de su bondad, generosidad y amorosa entrega. En el otro extremo está la configuración de las matronas –Saldaña, Dalia, Claudia o Natalia– que como el mundo no se acomoda a sus sueños, intentan por todos los medios hacer que se ajuste a su medida. En cualquiera de los casos, los personajes femeninos siempre salen mal librados o librados de una manera que el lector no termina de sentir que han sido redimidos, no hay manera de que en sus libros –salvo los infantiles– el lector puede experimentar la catarsis aristotélica. Y tal vez no sea necesario, tal vez esa sea la intención estética detrás de estos gestos de autora.

La propuesta de escritura de Fanny Buitrago abre la ventana a una cuarta forma de escritura para el caso de la mujer: escritura del palimpsesto. La escritura sobre la base de otras escrituras trabaja sobre todo la parodia para exhibir que no son sólo las representaciones de la mujer en la literatura, sino también las formas de representación de la cultura que se reelaboran en los textos literarios. El mundo que en las obras se crea propone un juego de espejos que refractan las imágenes de la cultura, pero no son la cultura, sino su construcción simbólica. Fanny Buitrago parodia los géneros menores que suelen atribuirse a las mujeres – epístola, melodrama, folletín, rosa–, como gesto de autora que pone en evidencia dichas representaciones literarias y culturales de la mujer. También, como gesto de autora, configura el personaje femenino sobre la base de dos extremos, la fémina excesivamente buena (el

machismo está naturalizado en el pensamiento femenino a través de la idea del amor como camino de realización) o la matrona sin piedad (la familia como bastión del orden social), gesto que desnuda el hecho de que el machismo es sostenido también por la mujer. A través del filtro del palimpsesto, Fanny Buitrago se permite hacer una crítica de las prácticas discursivas que tanto en la cultura como en la literatura sostienen el orden patriarcal y naturalizan el machismo en nuestra sociedad. Vale resaltar el hecho de que a esto que se ha intentado analizar hasta este punto, habría que anudar una indagación de cómo a través de los recursos que propone como gesto de autora, se permite hacer entrar la historia del país, la historia de la violencia política (paramilitares, ejército y guerrilla), de la violencia terrorista (los narcotraficantes), de la corrupción de nuestra clase dirigente y de la decadencia de una sociedad gobernada por la estética mafiosa y su ética degradada. Porque su escritura, como el palimpsesto, tiene muchas capas que aún no han sido estudiadas y que podrían revelar aún más la importancia de su obra en el contexto colombiano.

## **Bibliografía**

- Agamben, Giorgio. (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Ángel, Albalucía (1982). *Misia señora*. Barcelona: Editorial Argos Vergara.
- Buitrago, Fanny. (1963). *El hostigante verano de los dioses*. Bogotá: La Oveja Negra.
- Buitrago, Fanny. (1983). *Los amores de Afrodita*. Bogotá: Plaza & Janes.
- Buitrago, Fanny. (1970). *Cola de zorro*. Bogotá: Editorial Tercer Mundo.
- Buitrago, Fanny. (1993). *Señora de la miel*. Bogotá: Arango editores.
- Buitrago, Fanny. (2002). *Bello animal*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana.
- Ciplijauskaitė, Birutė. (1988). *La novela femenina contemporánea 1970-1985: hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos.
- Foucault, Michel. (1994). *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- García Usta, Jorge. (1995). *Cómo aprendió a escribir García Márquez*. Medellín: Editorial Lealón.
- Genette, Gérard. (1989). *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus

- Golubov, Nattie. (2012). *La crítica literaria feminista, una introducción práctica*. México: Universidad Autónoma de México.
- Gutiérrez, Aleyda. (2005). Cola de zorro ¿otra Hierba mala del Caribe? de Fanny Buitrago. En: *Revista Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (2), pp. 70 – 80.
- Gutiérrez, Aleyda. (2010). Instancias y distancias del estereotipo femenino en Señora de la miel de Fanny Buitrago. En: *Revista Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (11), Carpp. 162-187.
- Moreno, Marvel. (1987). *En diciembre llegaban las brisas*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Ordoñez, Monserrat. (1988). (Edición e introducción). *Soledad Acosta de Samper: Una nueva lectura*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero.
- Orozco, Gloria Luz. (2003). *En busca de la historia: el inconsciente político en cuatro novelas de escritoras colombiana*. (Tesis). Michigan: UMI Dissertation Services.
- Rama, Ángel. (1982). *La novela en América Latina: Panoramas 1920-1980*. Bogotá: Procultura; Instituto Colombiano de Cultura.
- Rojas Herazo, Héctor. (1976). *Señales y garabatos del habitante*. Bogotá: Colcultura.
- Saldívar, Dasso. (2006). *García Márquez, viaje a la semilla*. Bogotá: Planeta.
- Tittler, Jonathan. (1989). *Violencia y literatura en Colombia*. Madrid: Editorial Orígenes.
- Triana Echeverría, Luz Consuelo. (2003). *Social class, race, and gender in the Colombia of Fanny Buitrago*. Davis: University of California.